This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

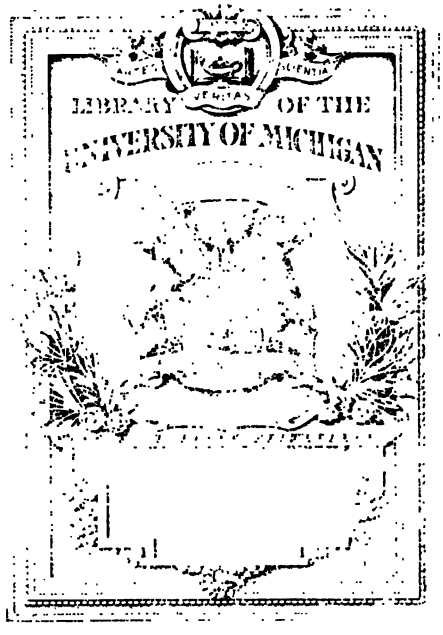
Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

838
L641a0
Z66
A

B 967,109

UNIV.
OF
MICH.


LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Kunſtgeſchichtliches

Anſchauungsmaterial

zu Leſſings Laokoon.

Kunstgeschichtliches Anschauungsmaterial

zu

Lessings Laokoon

von

Dr. Julius Ziehen.

Zweite Auflage.

Bielefeld und **Leipzig.**
Verlag von Velhagen & Klasing.
1905.

Vorwort zur zweiten Auflage.

Die vorliegende zweite Auflage gibt den Text des im Jahre 1899 zuerſt erſchienenen Buches im allgemeinen unverändert wieder; abgeſehen von der Anwendung der neuen Rechtſchreibung ſind nur einige Verbeſſerungen ſtiliſtiſcher Art vorgenommen worden und haben ein paar Sätze zur andeutenden Erklärung ſolcher Bildwerke Platz gefunden, die wie die Allegorie des Davolos (Abb. 8, S. 9), der Deutung ganz beſonders große Schwierigkeiten bieten. Im übrigen iſt auch bei dieſer Auflage an der Anſchauung feſtgehalten worden, daß der Lehrer des Deutſchen in den Oberklaſſen unſerer höheren Schulen ſchlechterdings mit der Geſchichte und mit den wichtigeren Werken der bildenden Kunſt ebenſo wie mit der hauptſächlichen Fachliteratur über das Gebiet ſo weit bekannt ſein muß, daß er die nötigen Erläuterungen ſeinen Schülern im Unterricht ſelbſt mündlich darbieten kann. Bücher, wie Löſchhorns „Muſeumsgänge“ (Verlag von Velhagen & Klaſing) oder G. Warneckes „Hauptwerke der bildenden Kunſt“ (Verlag von E. A. Seemann) ſind als willkommene Hilfsmittel jetzt wohl in den meiſten Lehrerbibliotheken z finden. Auch hat das Intereſſe an der Kunſterziehung die Kenntnis der Arbeite von Springer, Knackfuß, Philippi, Volkmann und vielen anderen Kunſtgelehrte und Kunſtſchriftſtellern ja neuerdings auch in weite Kreiſe unſerer Lehrerſcha hineingetragen.

Was die Leſſingſche Schrift betrifft, ſo darf wohl als ſelbſtverſtändlich b trachtet werden, daß dem Lehrer, der ſie in der Klaſſe zu behandeln hat, auße Blümners allbekanntem Kommentar auch K. Rethwiſch's Abhandlung über „de bleibenden Wert des Laokoon“ (Berlin, Weidmann) zur Verfügung ſteht. Ande

einſchlägige Fachliteratur iſt in dem Artikel über Laokoon in Reins Enzyklopädiſchem Handbuch der Pädagogik von A. Rauſch verzeichnet, und über Neuerſcheinungen, die den Gegenſtand betreffen, kann ſich jeder leicht aus den Berichten zum Deutſchen Unterricht belehren, die R. Jonas ſeit nunmehr 18 Jahren für Rethwiſch's Jahresberichte über das höhere Schulweſen verfaßt. Es erſchien angeſichts dieſer Sachlage auch nicht nötig, dieſer Neuauflage ein Literaturverzeichnis für die Zwecke des Lehrers beizugeben.

Berlin.

Der Verfaſſer.

Verzeichnis der Abbildungen.

			Seite
Abbild.	1.	Tiepolo. Der Sieg	4
„	2.	Chodowiecki. Allegorie auf den Tod Friedrichs des Großen	5
„	3.	Thorwaldſen. Das Löwendenkmal in Luzern	5
„	4.	„ Evangeliſt Johannes	6
„	5.	Rethel. Jahreswechſel	6
„	6.	Rubens. Der Friedensſchluß	7
„	7.	Giotto. Allegorie der Keuſchheit	8
„	8.	Tizian. Allegorie des Davolos	9
„	9.	Correggio. Die Tugend	10
„	10.	Thorwaldſen. A genio lumen	11
„	11.	Laokoongruppe	12
„	12.	Zeus und Athena im Gigantenkampf vom Fries am großen Zeus-Altar zu Pergamon	13
„	13.	Niobekopf	14
„	14.	Sarkophag mit den trauernden Frauen aus den Königsgräbern von Sidon	15
„	15.	Canova. Grabmal Giovanni Volpatos in Santi Apoſtoli in Rom	16
„	16.	Bildnisſtatue des Demoſthenes	17
„	17.	Büſte des Äſop. Villa Albani, Rom	18
„	18.	Schleifer in der Tribuna der Uffizien zu Florenz	19
„	19.	Alte Hirtin. Kapitoliniſches Muſeum	20
„	20.	Apoxyomenos. Nach einer Bronzeſtatue des Lyſippos	21
„	21.	Opferung der Iphigenie. Auf einem runden Altar in Florenz	22
„	22.	Maſſaccio. Die Vertreibung aus dem Paradies	23
„	23.	Maria von der Kreuzigungsgruppe in der Kirche zu Wechſelburg	24
„	24.	Tizian. Die ſchmerzensreiche Mutter	25
„	25.	„ „ „ „	26
„	26.	Michelangelo. Die Raſerei	27
„	27.	Rembrandt. Erſtes Bildnis von Rembrandts ſpäterer Gattin Saskia von Ulenburgh	28
„	28.	Tiepolo. Die heilige Katharina von Siena	29
„	29.	Medea, auf den Mord ihrer Kinder ſinnend. Wandgemälde aus Herkulanum	3
„	30.	Canova. Herkules und Lichas	3
„	31.	„ Theſeus im Kampfe mit dem Kentauren	3
„	32.	Holbein. Der Tod und der Ritter	3
„	33.	Diskuswerfer des Myron	3
„	34.	Gallier-Gruppe. Palazzo Buoncompagni, Rom	3
„	35.	Tizian. Rühre mich nicht an	3

Seite

Abbild. 36. Donatello. Die Hoffnung 37
„ 37. Thorwaldsen. Die Hoffnung 38
„ 38. Standbild der Synagoge am Straßburger Münster 39
„ 39. Begas. Statue der Kriegswissenschaft 40
„ 40. Canova. Die Wohltätigkeit, einen blinden Greis führend 41
„ 41. Thorwaldsen. Grabmal Philipp Bethmanns 42
„ 42. Geschichte des Jonas. Wandmalerei im Coemeterium des heiligen Calixtus . 43
„ 43. Ghiberti. Die Geschichte von Jakob und Esau. Von der jüngeren Erztüre am Baptisterium zu Florenz 44
„ 44. Bernini. Apollo und Daphne 45
„ 45. Standuhr. Meißner Porzellan 46
„ 46. Porzellan-Armleuchter. Meißner Porzellan 47
„ 47. Die Luft. Meißner Porzellangruppe 48
„ 48. Holbein. Die Geißelung 49
„ 49. Correggio. Studie zu dem Martyrium des Placidus und der Flavia . . 50
„ 50. „ Das Martyrium des heiligen Placidus und der Flavia . . . 51
„ 51. Murillo. Die heilige Elisabeth, die Kranken pflegend 52
„ 52. „ Die schmausenden Gassenbuben 53
„ 53. Teniers. Inneres einer Dorfkneipe 54
„ 54. „ Der Zahnarzt 55
„ 55. Begas. Kain und Abel 57
„ 56. Canova. Damoxenos 59
„ 57. Aus dem „Triumph des Todes“ im Camposanto zu Pisa 61
„ 58. Der sogenannte borghesische Fechter. Louvre, Paris 63

auf das Gewand einen — sit venia verbo — Kostümanachronismus allzu derber Art mit sich bringt, begeht die Plastik einen Fehler, indem sie auf die Wiedergabe des Körpers ohne Gewandung hindrängt. —

II.

Unzweifelhaft der am wenigsten allgemein interessante Abschnitt des Lessingschen Laokoon ist der, der sich mit der Polymetis des Spence beschäftigt; Lessing hat mit dem Grundgedanken seiner Polemik völlig recht, die archäologischen Begründungen und Behauptungen im einzelnen aber sind vielfach längst als verfehlt erkannt. In der heutigen Zeit, wo Addisons Wunsch „die Kenntnis der alten Kunstwerke zu einem Anschauungsmittel zu erheben" fast allzureichlich in Erfüllung gegangen ist, wird sich zur Ermittlung des wirklich bestehenden Verhältnisses zwischen antiker Dichtung und antiker Kunst gerade im Unterricht unserer Oberklassen sehr oft Gelegenheit finden; wir können daher die von Lessing herangezogenen und zum Teil mit irrigen archäologischen Ausführungen begleiteten Beispiele um so eher getrost beiseite lassen. Nur über die Frage der Kunstdarstellung der Venus mit zornverzerrten Zügen ist hier kurz zu handeln, da die damit angerührte Frage der negativen Züge für die gesamte Unterscheidung der Kunstmittel von Malerei und Poesie von größter Bedeutung ist.

Abb. 32. Der Tod und der Ritter. Aus der Holzschnittfolge „Der Totentanz".

Odysseus in Bettlergestalt, der in einen Stier verwandelte Zeus, Christus als Gärtner — das sind, aus sehr verschiedenen Gebieten entnommen, Beispiele für einen Fall, wo die Poesie in der allerbequemsten Lage ist; sie hat den Namen ausgesprochen, jedes Mißverständnis ist damit ausgeschlossen; die bildende Kunst hingegen, wenn sie den Gärtner, den Bettler, den Stier hinsetzt, muß den Beschauer mühsam vor einer falschen Auffassung schützen, die das Ergebnis der Verwandlung verkennt und für ein natürliches Wesen der angegebenen Art hält; wenn Venus mit zornverzerrten Zügen erscheint, so ist sie in eine Furie verwandelt, und das Auge des Beschauers kann nur gar zu leicht übersehen, was etwa die Deutung der Figur auf Venus durch äußere Zutaten nahe legen mag. Da aber in allen solchen Fällen die bildende Kunst sich eben tatsächlich nur durch äußere Zutaten oder durch die Anwendung einer mehr oder weniger konventionellen Mischgestalt helfen kann, sollte sie Szenen, die eine solche Aufgabe mit sich bringen, nach Kräften meiden; Ovids Metamorphosen, die in der Renaissancezeit einen Lieblingsstoff der Künstler bildeten, stellen, so in der Sage von Aktäon, Antiope, Kallisto, Vertumnus u. a., auf Schritt und Tritt der bildenden Kunst diese Aufgabe; der typische Fall aus der heiligen Geschichte ist der von „Christus als Gärtner", bei dem sich die Malerei durch Mischung der beiden Darstellungselemente durchhelfen muß, wie es z. B. Tizian bei seinem

Schrift als recht wenig förderlich für die Auffassung künstlerischer Dinge zu verurteilen.

Lessing ist nicht einmal im Sinne eines leistungsfähigen Dilettantentums ausübender „Maler" gewesen; wenn er darum seine Fragen der Poetik im engeren Sinne vortrefflich behandelt, weil er auch selbst ausübender Dichter war, so liegt ihm die Poetik der bildenden Kunst ferne, und er hat wohlgetan, sie nach allen ihren technischen Seiten hin gar nicht — nur einmal in einem Zitat aus Mengs, dem Malerkritiker! — zu behandeln, während er über technische Fragen der Poesie öfters Bemerkungen macht: aber inhaltlich und der Bedeutung der Formen nach beherrscht auch Lessing die bildende Kunst, und in seinen Ausführungen, sowohl innerhalb der Schrift selbst als innerhalb der viel zu oft über Gebühr vernachlässigten Nachträge zum Laokoon ist eine Menge feiner Beobachtungen und sehr treffender Urteile über das Wesen und über einzelne Schöpfungen der bildenden Kunst enthalten. Darum faßt meines Erachtens O. Jäger (Lehrkunst und Lehrhandwerk S. 347) die Bedeutung des Laokoon für die Schule doch zu eng, wenn er als „den dauernden Gewinn, der dort zu holen ist", den bezeichnet — daß man „den rechten Weg Homer zu lesen" findet — (vergl. auch S. 424 des Buches); ein wichtiges Verdienst des Laokoon ist damit freilich ja sehr treffend bezeichnet, aber es ist doch wohl eine Betrachtung des Sachverhaltes allzusehr nur von einer Seite aus; sehr richtig ist dagegen Jägers Bemerkung ebenda, daß „Ästhetisches nur so fruchtbar zu behandeln ist, wenn man das Gesetz an einem dem Schüler bekannten oder erreichbaren Schönen prüft".

Dies „Schöne" „erreichbar" zu machen, ist die Aufgabe des vorliegenden Anschauungsmaterials zu Lessings Laokoon; es gibt eine Reihe von Kunstwerken, die mehrfacher Erfahrung nach für die Erläuterung oder weitere Ausführung und Ausdeutung der Gedankengänge des Lessingschen Meisterwerkes zweckmäßig verwertet werden können, und ganz ohne Anschauungsmaterial wird jetzt hoffentlich nirgends mehr der Laokoon gelesen und besprochen — es würde das auch eine sinnlose Zeitvergeudung sein! Aber da selbst bei einem guten Anschauungsapparat in der Schule das Herbeischaffen der Abbildungen mühsam und die richtige Auswahl eines die Betrachtung vertiefenden kunstgeschichtlichen Materials immerhin nicht ganz leicht ist, so füllt diese Schrift vielleicht eine Lücke unserer pädagogisch-fachwissenschaftlichen Literatur in willkommener Weise aus.

Die Natur der Aufgabe bringt es mit sich, daß auf diesen Blättern dem Beschauer eine recht bunte Folge von Erscheinungen entgegentritt, die, nur durch das in Lessings Gedankengang gegebene geistige Band zusammengehalten, recht verschiedenartige Kunstrichtungen und Kunstarten nebeneinander zeigt; dazu kommt, daß Wiederholungen und mehrfache Zurückverweisungen auf früher schon Besprochenes sich nicht vermeiden ließen, wenn anders die Begleitschrift zum Laokoon nicht den „Kollektaneen"-Charakter des Buches, dem sie dienen soll, völlig durchbrechen sollte. Was den Text zu den Bildern betrifft, so wird er hoffentlich seinen Zweck erfüllen, der darin besteht, daß er die Gedankenverbindung zwischen Lessings Ausführungen und dem hier veröffentlichten Bildermaterial andeuten und zugleich gelegentlich die Disposition der Lessingschen Schrift schärfer hervortreten lassen und daneben einzelne von Lessing berührte Fragen an heute schwebende Fragen der Kunstübung und der Kunstkritik anknüpfen soll; was Bonitz für die Dialoge des Plato meisterhaft geleistet hat, soll hier mutatis mutandis an Lessings Laokoon in bescheidenstem Maßstabe versucht werden.

Wir denken uns das Buch bei der Besprechung des Laokoon wenigstens in so vielen Exemplaren vertreten, daß je zwei Schüler ein Exemplar desselben vor sich haben; der Anschauungsapparat der Schule müßte also, wo die Beschaffung des Buches aus eigenen Mitteln den Schülern nicht zugemutet werden kann, eine dementsprechende Anzahl von Exemplaren enthalten.

Wenn für die Gestaltung des Buches in erster Linie die Rücksicht auf die Prima der höheren Schulen maßgebend war, so kann es doch vielleicht mit Vorteil auch den Laokoonübungen, die an den kunstgeschichtlichen und archäologischen Seminarien unserer Hochschulen veranstaltet werden oder veranstaltet werden sollten, als elementare Grundlage dienen; sollte diese Ansicht sich als richtig erweisen, so wäre durch ein Beiheft mit ausgedehnterem bildlichem und neueingeführtem gelehrtem Apparat sehr leicht der Rahmen des Buches zu Gunsten solcher wissenschaftlichen Studien zu erweitern; in der vorliegenden Ausgabe ist mit Absicht alles gelehrte Beiwerk ferngehalten und hoffentlich nur in seiner sachlichen Einwirkung auf die Gestaltung des Textes dem Sachkundigen wahrnehmbar.

Für die vielfach geforderte kunstgeschichtliche Belehrung als selbständiges Unterrichtsfach ist meines Erachtens in der mit Bildungsstoff an sich schon überladenen höheren Knabenschule kein Platz; um so mehr soll der Geschichtsunterricht, wo das im inneren Zusammenhang mit den politischen und kulturgeschichtlichen Vorgängen geschehen kann, bedeutendere Erscheinungen aus der Entwicklung der bildenden Kunst in elementarer Weise schon auf der Unter- und Mittelstufe, mehr noch und eingehender aber auf der Oberstufe dem Schüler vorführen. Tritt zu dieser Heranziehung kunstgeschichtlicher Dinge außer der Einwirkung des Zeichenunterrichts noch eine Vertiefung in Fragen der Ästhetik oder der Philosophie der bildenden Kunst hinzu, wie sie Lessings Laokoon der Schule bringt, so ist für ein richtiges Verständnis der bildenden Kunst eine Grundlage geschaffen, auf der im Kreise der Gebildeten das Leben weiter bauen kann. Zum Glück hat sich ja gerade in den letzten Jahren die populärwissenschaftliche Behandlung der Kunstgeschichte in Deutschland in einer Weise entfaltet, daß zur Selbstbelehrung das vortrefflichste Material in reicher Ausdehnung vorhanden ist.

Der Laokoon ist eine polemische Schrift: wer sie ganz verstehen und in ihrer geschichtlichen Bedeutung ganz erfassen will, muß sich hineinversetzen in die Welt der Spätrenaissancekunst, in ihren Allegorienreichtum und in ihr Spielen mit Aufgaben, die dem Wesen der bildenden Kunst geradezu widerstreben. „Aktuelle Bedeutung" — um ein beliebtes Schlagwort zu gebrauchen — hat die Schrift als Ganzes für die heutige Zeit nicht mehr, so sehr sie mit einigen ihrer „Ausschweifungen" schwebende Fragen unseres modernsten Kunstlebens zu berühren scheint; aber sie ist mit ihrer Vertiefung in das Wesen der verschiedenen Kunstarten das Muster einer ästhetischen Streitschrift und wird als Mittel zur Einführung in die Gedankengebiete von Poesie und bildender Kunst noch lange ohne gleichen bleiben; dazu ist sie ein geradezu meisterhaftes Beispiel außerordentlich zwangloser, aber doch völlig überdachter und innerlich festgefügter Disposition der Gedanken, und der epigrammatischen Schärfe von Lessings Diktion kann man gerade am Laokoon sich mehr wie irgend anderswo in seinen Werken erfreuen.

Abb. 1. Der Sieg. Deckendetail vom Palazzo Labia. Venedig.

I.

Betrachten wir die einzelnen Bilder unseres Anschauungsmaterials zu Lessings Laokoon, das sich, wie gesagt, in der Reihenfolge seiner Bilder dem Gedankengange der Schrift anschließt und daher ebensowenig systematisch geordnet sein kann, wie die Kollektaneen, als die Lessing selbst sein Buch bezeichnet, so tritt uns zunächst die Allegoristerei, die zu bekämpfen eine der Hauptaufgaben von Lessings Streitschrift bildet, in bezeichnenden Beispielen entgegen, und wir lernen damit die Kunstwelt kennen, in der Lessings Gedankengänge entstanden sind; es ist die öde Überladung künstlerischer Formen mit an den Haaren herbeigezogenem Gedankeninhalt und mit künstlich ersonnenen Beziehungswerten, die wir beim Durchwandern der Spätrenaissance-, der Barock- und Rokokopaläste in zahllosen Dekorationen kennen lernen und an der wir gleichgültig vorübergehen, weil wir aus einem ganz richtigen Gefühl heraus ungern zu seitenlangen Erklärungen greifen, wo doch das Kunstwerk unmittelbar auf uns wirken sollte; wir betrachten das Bild des „Sieges", mit dem der Venezianer Tiepolo ein Deckenfeld des Palazzo Labia in Venedig geschmückt hat (Abb. 1), und rekonstruieren uns mühsam die Gedankengänge, die den Künstler im Geschmacke seiner Zeit bei der Wahl zahlreicher Einzelheiten seines Gemäldes geleitet haben.

Abstrakte Beziehungen, die ihrem Wesen nach mit den körperlichen Ausdrucksmitteln der bildenden Kunst nicht wiedergegeben werden können, will diese alle-

goristische Richtung der Kunst als Aufgabe aufzwingen. An Triumphbögen und an festlichen Dekorationen zu Bestattungen, Krönungen und anderen Akten, deren Entwürfe uns zahlreich erhalten sind, wurde das Unglaubliche in Allegorien geleistet, und nur die Tatsache, daß Bedeutung und Tragweite allegorischer Darstellungen dem Publikum des Spätrenaissancezeitalters aus der Literatur und aus der fortwährenden Berührung mit dieser Art der bildenden Kunst sehr geläufig war, läßt uns glaublich erscheinen, daß diese Kunstwerke von ihren Zeitgenossen überhaupt verstanden wurden. Eine Reihe eigener Schriften half übrigens, die Verbreitung dieses Verständnisses zu fördern; so erschien z. B. 1714 zu Augsburg von J. Wolff ein Buch unter dem Titel „300 auserlesene und lehrreiche Sinnbilder in 25 Kupferplatten samt ihren in Lat., Franz., Welscher und Teutscher Sprache verfaßten Devisen," und sehr viele Werke ähnlicher Art und Richtung ließen sich diesem einen Beispiel zur Seite stellen.

Abb. 2. Allegorie auf den Tod Friedrichs des Großen. Göttinger Taschenkalender. 1792.

Abb. 3. Das Löwendenkmal in Luzern.

Abb. 4. Evangelist Johannes.

Die bildende Kunst wird selbstverständlich die Allegorie nicht gern ganz entbehren — jede Viktoria unserer Kriegerdenkmäler kann uns das vor Augen führen! —, auch Lessing hat nur die Ausartung in ihrem Gebrauch bekämpft

Abb. 5. Jahreswechsel. Tuschzeichnung.
(Verlag der Photographischen Gesellschaft in Berlin.)

und freilich damit, wie überhaupt nach der Seite der bildenden Kunst, weniger Wirkung ausgeübt, wie mit seinen Darlegungen über die Dichtkunst.

Denn wir dürfen gleich an dieser Stelle vorgreifend erwähnen, daß Lessings und seiner Gesinnungsgenossen Bemühung die Allegoristerei in der bildenden Kunst wohl eingeschränkt, aber keineswegs völlig ausgerottet hat; wir bringen als Beleg die allegorische Darstellung (Abb. 2), mit der Chodowiecki im Göttinger Taschenkalender von 1792 den Tod Friedrichs des Großen verewigt hat.

Abb. 6. Der Friedensschluß. Skizze zu dem Gemälde der Medicigallerie im Louvre, in der königl. Pinakothek zu München.
(Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstängl in München.)

Doch blieb man in der Berliner Kunst des ausgehenden 18. Jahrhunderts bei so bescheidener Verwendung der Allegorie, wie sie hier vorliegt, nicht stehen: K. W. Ramler, auch auf anderem Gebiet Lessing gegenüber zum Ballhorn geworden, gab 1793 ein umfangreiches Buch heraus unter dem Titel: „Allegorische Personen zum Gebrauch der bildenden Kunst," das mit 32 Kupfern von der Hand Bernhard Rodes eine Art kanonischer Typen für allegorische Darstellungen geben sollte. Er hat damit die Malerei wieder ganz auf denjenigen Weg geführt, den Lessing im Nachlaß zum Laokoon einmal als „Bildersprache" bezeichnet und zur

Kunst in unmittelbaren Gegensatz bringt. Elemente dieser „Bildersprache" sind freilich mehr oder minder stark in jeder allegorischen Kunstdarstellung enthalten; wir bilden Thorwaldsens Luzerner Löwen einerseits (Abb. 3), sein Johannesmedaillon andererseits (Abb. 4) ab, um zur Nachprüfung dieses Sachverhaltes anzuregen.

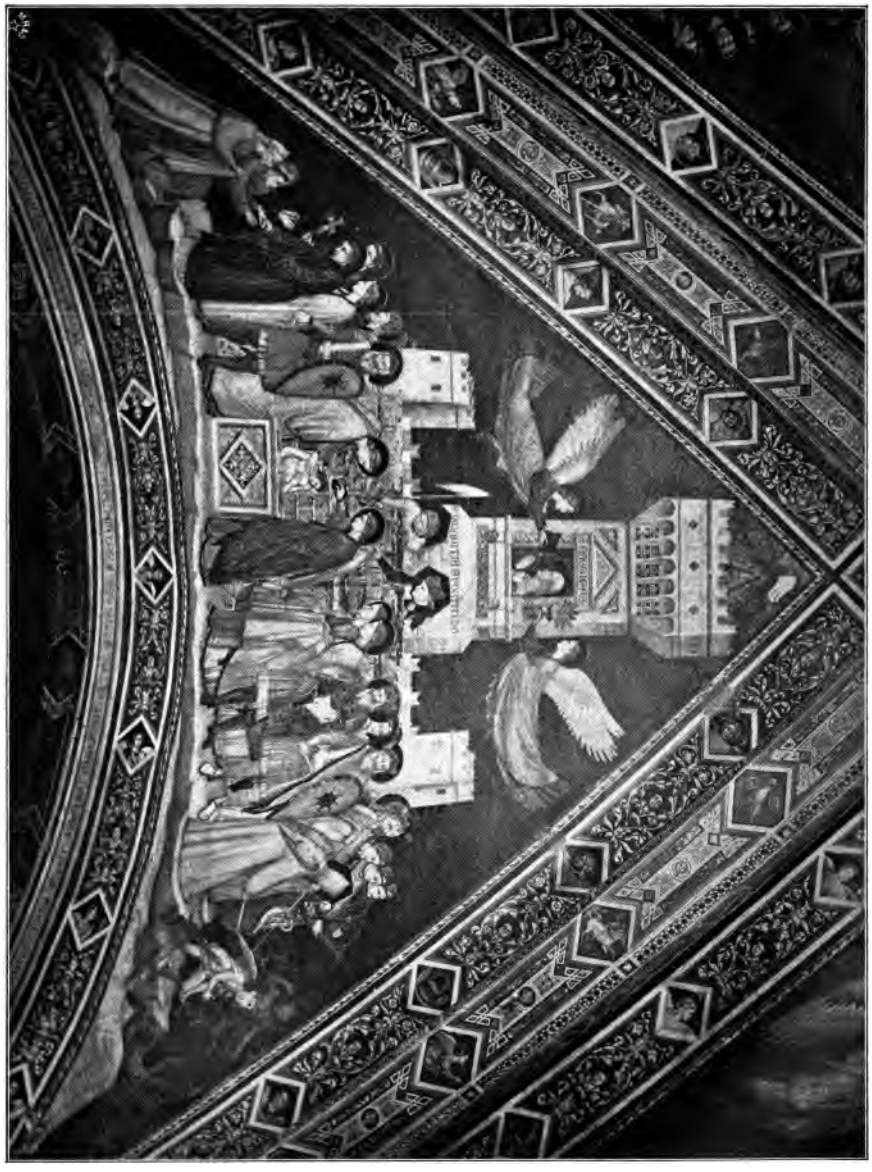


Abb. 7. Allegorie der Keuschheit. Wandgemälde von Giotto im Vierungsgewölbe der unteren Franziskuskirche zu Assisi.

In der Kunst der allerneusten Zeit hat die Allegorie wieder ganz außerordentlich an Spielraum gewonnen; Schöpfungen wie Sascha Schneiders „Vision" und „Um eine Seele" sind allbekannte Belege für die Erscheinung, und für den Grad der Deutlichkeit solcher Darstellungen mag Klingers Vignette zu der Vogelscheu Ausgabe des Anton Graffschen Werkes dienen, die, wie ein Kritiker witzig sagt,

„anscheinend die Immortalisierung menschlicher Schicksale durch die Wissenschaft der Geschichte zum Gegenstand hat"; es ist ganz lohnend, auch an einer humoristischen Darstellung, wie etwa Alfred Rethels Allegorie des Jahreswechsels, die Wirkung allegorischer Figuren sich einmal klar zu machen; die in Abb. 5

Abb. 8. „Die Allegorie des Davolos." Im Louvremuseum zu Paris.
(Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.

abgebildete Darstellung persifliert nicht übel die Allegoriensprache der bildenden Kunst.

Von Lessing aus rückwärts gehend in der kunstgeschichtlichen Betrachtung, könnten wir zunächst an den Bildern des berühmten Rubensschen Zyklus von dem Leben der Marie Medici verfolgen, wie die Darstellung einfacher geschicht-

Abb. 41. Grabmal Philipp Bethmanns.

war und dessen Wesen darin besteht, daß die Ausdrucksmittel einer anderen Kunst, die Sprache, zuhilfe genommen werden müssen, damit das Kunstgebilde dem Beschauer verständlich wird; wenn z. B. Rethel in seinem Blatte der „Nemesis, den Mörder verfolgend" ursprünglich noch den Gedanken der Justitia in die eine Personifikation der Rachegöttin hereinbringen wollte, so lief er Gefahr, den einfach wirkungsvollen Eindruck seiner Komposition durch das Hinzutretenlassen einer künstlichen Denkoperation abzuschwächen.

In noch anderen Fällen endlich wird überhaupt der abstrakte Gedanke durch Beschränkung auf eine Figur trotz aller Häufung der Attribute nicht auszudrücken sein; Canovas Wohltätigkeit vom Grabmal der Erzherzogin Christina in Wien (Abb. 40) wird nur durch die Figur des hilfsbedürftigen Alten, den sie geleitet, notdürftig in ihrer Wesenheit bezeichnet; ebenso wird der Begriff des Handels seinem ganzen Wesen nach erst bei einer Zweizahl von Figuren ganz klar zum Ausdruck zu bringen sein. Wenn nun gar die Möglichkeit der schlichten Darstellung des Vorgangs selber sich dem Künstler bietet, so ist es um so unverständlicher, wenn der letztere sich mit dem Notbehelf der allegorischen Personen abmüht; Thorwaldsen gibt an seinem Grabmal Philipp Bethmanns (Abb. 41) trotz aller Häufung allegorischer Einzelfiguren dem unbefangenen Beschauer doch kein klares Bild des Vorgangs, der den Tod des jungen Mannes herbeigeführt hat; erst wenn wir gehört haben, daß der junge Mann bei dem Versuch, ein Menschenleben zu retten, im Arno ertrunken ist, verstehen wir unter anderen das Motiv des Kranzes oder der Bürgerkrone, die dem Sterbenden überbracht wird. Eine gewisse zeitliche Gebundenheit muß obendrein jeder Künstler in Kauf nehmen, wenn er seinem Werk sinnbildliche Elemente beigibt, deren Verständnis naturgemäß an Zeit und Ort gar sehr gebunden ist; am freiesten und unabhängigsten wird daher stets die Kunst dastehen, die die Natur allein wiedergibt und den Gedankengehalt aus der Zusammenstellung und der Erscheinungsform von Gestalten der Wirklichkeit hervorquellen läßt. Die schon früher einmal herangezogene Kunstwelt der altgriechischen Grabreliefs zeichnet sich unter anderem auch durch das beinahe gänzliche Zurücktreten allegorischer Zutaten aus.

III.

Es folgt in dem Laokoon die längere Reihe von Kapiteln, die den Homerischen Bildern des Grafen Caylus gewidmet sind; Lessing behandelt zunächst in einer Art von Exkurs die wichtige Frage der Stoffwahl von seiten der bildenden

Künstler; er hält es dabei mit Recht nicht für einen wirklichen Vorteil, wenn der Künstler durch die Neuheit seines Gegenstandes zu wirken sucht, und tritt mit Rücksicht auf die geringe Verbreitung des Homer zur Zeit der Abfassung des Laokoon dem Caylusschen Vorschlag ablehnend entgegen; erst dann stellt er sich auf den Boden des französischen Kunstkritikers und untersucht, wie weit Graf Caylus bei der Aufstellung seiner Homerischen Bilder ein richtiges Verständnis für die Ausdrucksmittel der Poesie einer-, der bildenden Kunst andererseits bewiesen hat.

Wir sind in der angenehmen Lage, gleich den letztgenannten Punkt der Lessingschen Erörterungen mitzubehandeln, wenn wir die weiteren Schicksale des Homer als Stoff für die Malerei wenigstens in einigen Hauptpunkten festzulegen suchen; wie Caylus' Gedanke zum Siege gekommen ist, ist allbekannt: an der Wende des Jahrhunderts genossen dank der herrschenden klassizistischen Richtung die homerischen Stoffe eine allgemeine Verbreitung ohnegleichen, drangen durch Unternehmungen wie Wedgewoods Tonwarenfabrik auch in das Kunstgewerbe ein. Da ist nun der Engländer Flaxman derjenige, den wir geradezu als Ausführer der Caylusschen Gedanken für unsere Zwecke betrachten und mit einzelnen seiner Homerischen Bilder heranziehen können; wir beobachten den von Lessing hervorgehobenen Übelstand, daß der Unterschied zwischen sichtbaren und unsichtbaren Wesen für die Malerei so gut wie ganz wegfällt, wir stoßen uns an der mißlichen Vergleichung der Größenverhältnisse natürlicher und übernatürlicher Wesen, auch das symbolische Zeichen der Wolke, die die Unsichtbarkeit andeuten soll, finden wir von Flaxman angewendet, ja wir können, wenn wir die ganze Serie der Homerbilder des englischen Zeichners überschauen, sehr wohl die von Lessing am Anfang des dreizehnten Stückes angedeutete Probe machen.

Abb. 42. Geschichte des Jonas. Wandmalerei im Cömeterium des heiligen Calixtus. Rom. Nach de Rossi.

Was wir zwischen Homer und Flaxman beobachten können, tritt uns entsprechend überall entgegen, wo ohne richtige Beobachtung der für die bildende Kunst bestehenden Schranken ein Werk der Dichtung oder überhaupt eine Erzählung illustriert wird; Preller hat sich wohlweislich auf eine sehr feinsinnige Auswahl einzelner geeigneter

Punkte wenigstens für die Hauptbilder seines Odysseezyklus beschränkt; seine Bilder und die esquilinischen Odysseebilder als antikes Gegenstück zu seinem Werk wird man als selbständigere Kunstschöpfungen im Anschluß an Homer zu Flaxman mit Recht in Gegensatz bringen. Und ein ähnlicher Gegensatz wird für die zahlreichen anderen Stoffgebiete zu beobachten sein, die in der nachlessingschen

Abb. 43. Von der jüngeren Bronzetüre Ghibertis am Baptisterium zu Florenz: Die Geschichte von Jakob und Esau.
(Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie in Dornach i. E., Paris und New York.)

Zeit der bildenden Kunst Anregung gegeben haben, so besonders für die Heilige Schrift, die in Schnorr von Carolsfeld, dann in Gustav Doré zwei untereinander grundverschiedene Illustratoren gefunden und daneben zahllose selbständigere Kunstschöpfungen hervorgerufen hat, und für das Nibelungenlied, das eine Zeitlang gegründete Aussicht hatte, ein herrschendes Stoffgebiet der neuzeitlichen Kunst zu werden; wo immer auf diesen Gebieten die Betrachtung einsetzt, wird sie

Lessings Satz bestätigt finden, daß „manche poetische Gemälde für den Maler unbrauchbar sind, und hinwiederum manche eigentliche Gemälde unter der Behandlung des Dichters den größten Teil ihrer Wirkung verlieren" — ein Satz, dessen Betonung in Lessings Zeit übrigens nötiger war, da die Verwendung des Wortes „Gemälde" für Poesie und Malerei zur Verwirrung der Begriffe gar leicht verführen konnte.

Abb. 44. Daphnegruppe.
Marmorgruppe von Lorenzo Bernini im Palazzo Borghese zu Rom.

Den sklavischen Illustrator in seiner Zwangslage kann unsere heutige an illustrierten Klassikerausgaben überreiche Zeit aus zahllosen Beispielen zur Genüge kennen lernen; oft genug wird man dabei Anlaß haben, Lessings Satz heranzuziehen, „daß Kupfer zu einem Buche als bloße Erläuterungen, nicht aber als für sich bestehende Kunstwerke zu betrachten sind" (V. Anm.), freilich auch in sehr vielen Fällen von Herzen gern auf diese Erläuterungen verzichten und lieber die

eigene Phantasie anstrengen, um sich den vom Dichter geschilderten Vorgang auszumalen; die Geschichte der Bücherillustration ist auf vielen ihrer Blätter eine Geschichte künstlerischer Verirrungen; das wird seinen Grund für die meisten Fälle darin haben, daß der bildende Künstler als Illustrator sich eben allzu leicht auf den Weg begibt, dessen Verkehrtheit Lessing dem Grafen Caylus gegenüber so sehr mit Recht betont.

Abb. 45. Standuhr aus Porzellan; Meißen um 1750.

IV.

„Die Zeitfolge ist das Gebiet des Dichters, so wie der Raum das Gebiet des Malers." Nur wenn der bildende Künstler seine Gestalten durch irgend einen Mechanismus bewegungsfähig machen wollte — wir würden damit auf das ästhetische Gebiet der Pagodenfigur kommen! —, nur dann würde auch ihm das Gebiet der Zeitfolge eröffnet sein; der bildende Künstler kann, streng genommen, nur einen

Moment in einem Kunstwerk darstellen und muß die Ergänzung aller vorangehenden und aller nachfolgenden Momente der Phantasie des Beschauers überlassen. Freilich kommt eine ganze Reihe von Kunstgriffen im mehr oder minder guten Sinne des Wortes in Betracht, durch die der Künstler die Phantasie des Beschauers bei dieser ihrer Aufgabe unterstützen kann. Lessing geht von dem gröbsten dieser Kunstgriffe aus, um ihn in einer kurzen Bemerkung zu verurteilen.

Abb. 46. Porzellan-Armleuchter (Meißen 1730). Im Kunstgewerbemuseum zu Berlin.

Für die Vereinigung zweier verschiedener Momente der Handlung auf einem Bilde führt Lessing selbst Mazzuolis Gemälde mit dem Raub der sabinischen Jungfrauen sowie Tizians Bild vom verlorenen Sohn an; wir könnten den Kunstgriff mit zahllosen Beispielen aus dem Reiche der antiken wie der neuzeitlichen Kunst belegen; betrachten wir ihn zunächst in der naiv durchsichtigen Anwendung, die er auf einem Jonasbilde der Calixtuskatakombe (Abb. 42) findet; der Maler hätte die verschiedenen Szenen durch einen Rahmen scheiden und so einen Bilderzyklus herstellen können, wie wir ihm in allen Zeiten der

Kunstgeschichte und auf allen Stoffgebieten tatsächlich oft begegnen; was hat ihn davon abgehalten, dies Verfahren zu befolgen? Es ist doch wohl der Wunsch, die Phantasie des Beschauers ohne jede Störung der Illusion, wie sie das Hinweggleiten des Auges über einen wenn auch noch so leise angedeuteten Rahmen zur Folge haben würde, ganz bei dem einen Stoffe zu erhalten und ihr eben doch mehr zu geben als den einen Moment, auf den das Kunstwerk sich eigentlich beschränken müßte; Ghiberti hat dasselbe Verfahren für die Felder seiner berühmten Erztüren des Baptisteriums zu Florenz wiederholt eingeschlagen; wir setzen das Relief mit der Geschichte des Jakob und des Esau als Beispiel hin (Abb. 43). Auf seinem wunderbar poetischen Bilde des Noli me tangere im Darmstädter Museum hat Hans Baldung Grien ebenfalls zwei verschiedene Momente der Handlung zu einem Ganzen zusammenfließen lassen; es gibt Fälle, wo bei solcher Vereinigung statt einer Unterstützung der Phantasie des Beschauers freilich geradezu eine Irreleitung derselben möglich ist; mindestens nicht unmittelbar verständlich ist die Behandlung der Szenenkombination auf einem Paduaner Freskobild Tizians, das im Vordergrund die Ermordung eines Weibes durch ihren Gatten, hinten die Wiedervereinigung des Ehepaares nach der Erweckung der Frau vom Tode, die Wundertat des heiligen Antonius, darstellt.

Abb. 47. Die Luft. Meißener Gruppe, um 1760. (Frhr. v. d. Malsburg, Escheberg.)

Wenden wir uns zu einem feineren Kunstmittel im Dienste der in Frage stehenden Grenzüberschreitung von seiten der bildenden Kunst, so kann bei vielfigurigen Bildern zunächst ein Mittel zur Verwendung kommen, auf das im „Laokoon" selbst hingewiesen ist; um nämlich die Grenzüberschreitung von seiten der bildenden Kunst mit Beispielen zu belegen, hebt Lessing kurz hervor, daß „in großen historischen Gemälden der einzige Augenblick fast immer um etwas erweitert ist, und daß sich vielleicht kein einziges an Figuren sehr reiches Stück findet, in welchem jede Figur vollkommen die Bewegung und Stellung hat, die sie in dem Augenblick der Haupthandlung haben sollte; die eine hat eine etwas frühere, die andere eine etwas spätere." Diese auch im allgemeinen nicht unrichtige Bemerkung trifft besonders zu und hat besonderes Interesse für den Fall, daß, dem Inhalt des Stoffes nach, an mehreren Figuren des Bildes sich das Gleiche vollzieht: wenn auf einem bekannten Bilde Breughels oder am Latonabrunnen von Versailles bezw. Herrenwörth ein lykischer Bauer bereits ganz zum Frosch geworden ist, so ist der Analogieschluß auf das Schicksal der noch weniger verwandelten Gesellen nahe genug gelegt; die Darstellungen des Jungbrunnens in der deutschen Malerei des 16. und 17. Jahrhunderts arbeiten mit demselben

Kunstmittel des Analogieschlusses zwischen den verschiedenen Elementen des Gesamtbildes.

Bei einfigurigen Bildern oder bei solchen Darstellungen, wo ein Analogieschluß der eben besprochenen Art nicht stattfinden kann, tritt ein drittes, unstreitig

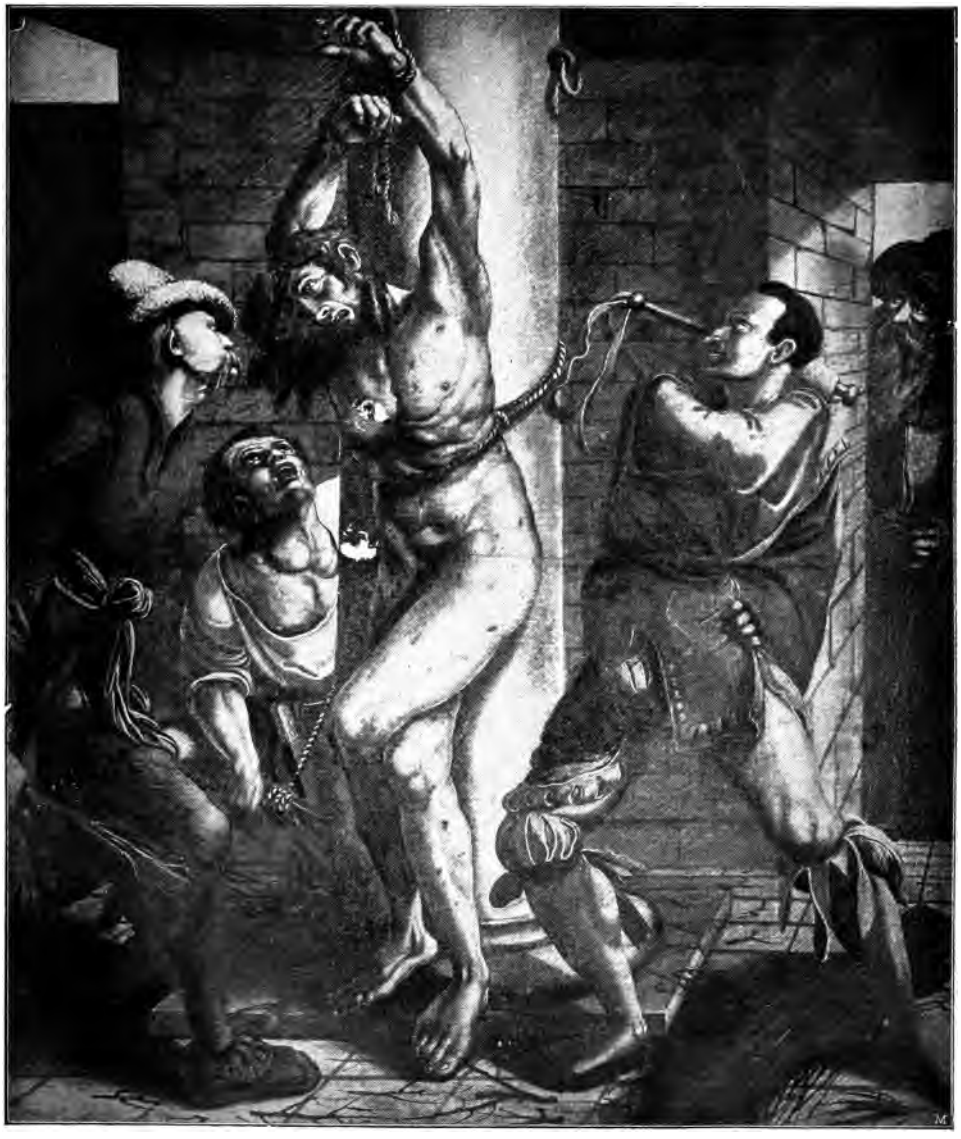


Abb. 48. Die Geißelung. Ölgemälde auf Leinwand. Im Museum zu Basel.

das feinste Kunstmittel in Kraft, um der „Malerei" eine Grenzüberschreitung nach dem Gebiet des zeitlichen Nacheinander hin zu ermöglichen: in dem Lessingschen Nachlaß zum Laokoon findet sich der trefflich formulierte Satz: „Den Schranken der bildenden Künste zufolge sind alle ihre Figuren unbeweglich. Das Leben der

Bewegung, welche sie zu haben scheinen, ist der Zusatz unserer Einbildung; die Kunst tut nichts, als daß sie unsere Einbildung in Bewegung setzt." Es liegt auf der Hand, daß dies bei bekannten Stoffen sich leichter vollziehen kann. Doch auch bei weniger verbreiteten Stoffen vermag die Kunst sich die Phantasie des Beschauers im Sinne der eben angeführten Worte Lessings dienstbar zu machen.

Betrachten wir Berninis oft nachgeahmte Daphnegruppe im Palazzo Borghese zu Rom (Abb. 44), die wohl als das glänzendste Beispiel dieser optischen Täuschung angeführt werden kann; die Verwandlung der Jungfrau in den Lorbeer soll dargestellt werden, es ist ein Moment höchster Bewegung, flüchtigsten Vergehens und Werdens, den der Künstler im Steine darzustellen unternimmt: meisterhaft

Abb. 49. Studie zu dem Martyrium des Placidus und der Flavia. Im Louvre zu Paris
(Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.)

hat er es nun verstanden, die Phantasie des Beschauers in dem oben besprochenen Sinne in Tätigkeit zu versetzen; es ist alles Bewegung und Fluß in den Formen der beiden Figuren, an den entscheidenden Stellen, denen nämlich, wo die Verwandlung gerade angelangt ist, fehlt dem Auge der feste Stützpunkt, der dem Beschauer die Sicherheit gäbe: bis hierher ist Daphne in Lorbeer verwandelt; der Künstler hat mit solchem Geschick, man kann auch sagen Raffinement gearbeitet, daß unsere Einbildungskraft ganz ungezwungen an dem Bildwerk eine Art von Kinematographie vollzieht, den Arm weiter in den Lorbeerzweig übergehen, die Zehen fester im Boden Wurzel fassen läßt. Für die optische Täuschung, die erreicht ist, kommt dabei nicht unwesentlich die Tatsache in Betracht, daß die Blutzirkulation im Haupte des Beschauers an sich die Vorstellung einer leichten Bewegung auch dem völlig festruhenden Gegenstand gegenüber gar leicht hervorruft.

Ovids Metamorphosen, bekanntlich ein Lieblingsstoff der gesamten Renaissancekunst, stellen dem bildenden Künstler unzählige Male die Aufgabe, eine solche optische Täuschung hervorzurufen; nur selten ist sie mit solcher Meisterschaft erreicht wie bei Bernini. Ziehen wir hier noch als Beispiel ein Verwandlungsmotiv der deutschen Märchenwelt heran und erinnern an Moritz von Schwinds entzückend dichterische Auffassung des Bildes zu dem Märchen von den sieben Raben, wo die Söhne der schon zum Tod auf dem Holzstoß bereiten Mutter zu Hilfe eilen; bei einem der Reiter ist die Rückverwandlung noch nicht vollzogen;

Abb. 50. Das Martyrium der Heiligen Placidus und Flavia. Gemälde in der Gallerie zu Parma.

den linken Arm ersetzt noch die Rabenfeder, aber wir vollziehen unwillkürlich die weitere Metamorphose und lassen damit gewissermaßen das Bildwerk seine zeitliche Beschränktheit abstreifen. Es gibt Darstellungen der Belebung Adams durch Gottvater, auch der Wiederbelebung von Toten durch Heilige, die mit wunderbarer Kunst dasselbe Ziel erreichen; z. B. in Sebastiano del Piombos Lazarus ist die fortschreitende Befreiung aus der Starrheit des Todes nicht nur durch das Abstreifen der Binden — ein Gegenmotiv zum Laokoon! — sondern auch am Leibe des Lazarus selbst mit einer gewaltigen Wirkung zum Ausdruck gebracht. Die bildende Kunst arbeitet in solchen Fällen mit optischen Täuschungen, ebenso

Abb. 51. Die heilige Elisabeth, die Kranken pflegend. Gemälde aus der Kirche des Hospitals de la Caridad zu Sevilla, in der Akademie San Fernando zu Madrid.
(Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.)

wie — das ist Lessings Darlegung im achtzehnten Stück — bei so günstigen Formenverhältnissen, wie sie die griechische Sprache besitzt, eine Art von akustischer Täuschung die Elemente eine Schilderung aus ihrem zeitlichen Nacheinander zu einer zeitlichen Einheit zusammenzufassen erlaubt.

Abb. 52. Die schmausenden Gassenbuben. In der königl. Pinakothek zu München.
(Nach einer Photographie von Franz Hanfstängl in München.)

Eben weil unsere Einbildungskraft im Sinne der Beispiele, die wir eben aus dem besonders eigenartigen Gebiet der Metamorphosendarstellungen herangezogen haben, die vom Künstler in einem Moment festgebannte Bewegung un-

willkürlich weiter fortführt, eben deshalb ist auch für die Aufstellung von Bildwerken bewegten Inhalts jede allzunahe Begrenzung durch ein Hemmnis jedweder Art so bedenklich; uns stört der Gedanke, die „Nereiden" des Grabmals von Xanthos auf die Säulen, zwischen denen sie aufgestellt gewesen sein sollen, gleichsam losrennen zu sehen, wohl der ruhig thronende olympische Zeus des Pheidias, nicht aber der stürmisch bewegte Moses des Michelangelo kann eine nahe Decke über sich ertragen; denn bei letzterem wäre der Gedanke, daß der aufspringende Prophet mit dem Kopfe gegen diese Decke stoßen müßte, für den Beschauer un-

Abb. 53. Inneres einer Dorfkneipe. Alte Pinakothek in München.
(Nach einer Photographie von Franz Hanfstängl in München.)

erträglich. Wer sich den tatsächlichen Bewegungseindruck einer von geschickter Künstlerhand in Bewegung dargestellten Figur klar machen will, der betrachte die Diskobolenherme des Museo Buoncampagni in Rom, wo der Eindruck des Festen, der vom Hermenschaft ausgeht, gegenüber dem Leben der Figur selbst geradezu als bitterböser künstlerischer Widerspruch erscheint.

V.

Das neunzehnte Kapitel des Laokoon bringt einen archäologischen Exkurs über den Schild des Achilleus — wir wollen uns mit ihm ebenso rasch abfinden, wie mit den archäologischen Erörterungen des Polymetisabschnitts; die gesamte Frage nach dem Aussehen des Achilleusschildes — entweder eines wirklich einst vorhandenen, wie Heinrich Brunn in seiner Geschichte der griechischen Kunst

anzunehmen geneigt war, oder eines vom Dichter auf Grund der ihm vorgekommenen Kunsterzeugnisse fingierten — diese ganze Frage ist durch die archäologische Erforschung der sogenannten mykenischen Periode in ein neues Stadium eingetreten; allein auf Grund der mykenischen Bildwerke und der ihnen am nächsten stehenden Erzeugnisse der gleichzeitigen orientalischen Kunst dürfen wir den Schild des Achilleus zu rekonstruieren unternehmen, und die vom Geist einer viel späteren Kunst durchtränkten Rekonstruktionsversuche, wie sie Lessing vor Augen hatte und

Abb. 54. Der Zahnarzt. Gallerie in Kassel.

wie sie in späterer Zeit Schwanthaler u. a. unternommen haben, sie alle stehen mit dem Kunstcharakter der homerischen Zeit im allerärgsten Widerspruch; von einer irgendwie ausgebildeten Perspektive kann für die Bilder des Achilleusschildes natürlich schlechterdings nicht die Rede sein.

VI.

„Reiz ist Schönheit in Bewegung, und eben darum dem Maler weniger bequem als dem Dichter. Der Maler kann die Bewegung nur erraten lassen, in der Tat aber sind seine Figuren ohne Bewegung. Folglich wird der Reiz

bei ihm zur Grimasse." Auch diese Bemerkung Lessings läßt sich an früher besprochene Dinge ungezwungen anknüpfen (S. 22 ff.); neu ist an dieser Stelle der Untersuchung die Wendung, daß gerade das Streben nach möglichster Hervorhebung der Schönheit hier die bildende Kunst nur allzu leicht auf falsche Wege geraten läßt.

Ganze Gruppen von Bildwerken verschiedener Kunstperioden lassen die Richtigkeit von Lessings Bemerkung sehr wohl erkennen: so die Korenfiguren, die die archäologische Forschung aus dem „Perserschutt" der athenischen Akropolis hervorgezogen und deren Lächeln sich ja von seiten eines neueren Gelehrten der sonderbarsten kulturhistorischen Ausdeutung zu erfreuen gehabt hat, so auch gar manches mittelalterliche Madonnenbildnis, wo das Streben des Künstlers, der Mutter Gottes ein mildes Lächeln in die Züge zu legen, zu einer meist eher ungünstig wirkenden starren Verzerrung des Madonnenantlitzes geführt hat. Die besten Beispiele jedoch können wir der neuzeitlichen Kunst entnehmen.

Lessings Worte treffen eine Hauptneigung gerade der Barockkunst, unter deren Einwirkung und zu deren Bekämpfung der Laokoon verfaßt ist; ihr innerstes Wesen ist es, auf „Reize" auszugehen, die Schönheit in Bewegung darstellen zu wollen; was wir als die Geziertheit der Nymphen- und Hirtenfiguren der Spätrenaissancekunst empfinden, dieses eigentümliche Verschobensein der Gliedmaßen und das sonderbar lächelnde Antlitz, es ist nichts anderes als ein in verkehrter Nachahmung großer Meister entstandenes Streben nach „Reiz". An mehr als einem Jugendwerke Canovas z. B. ließen sich die letzten Nachwirkungen dieses Strebens nach „Reiz" noch wohl erkennen — es wirkt bei ihm am abstoßendsten, wo er die Porträts von zeitgenössischen Frauen in die edle Ruhe antiker Gewandung einsetzt —, weisen wir daneben auf Menzels Darstellung des Gegensatzes zwischen der ruhigen Einfachheit der Antike und der anspruchsvollen Bewegtheit der Barockfiguren hin, um für die Gesamtbehandlung der Körperformen in dem so sehr verschiedenen Sinn der beiden Kunstrichtungen ein Beispiel zu geben, und fügen ein paar jener kleinen Porzellanfiguren hinzu, die den gezierten „Reiz" der Rokokokunst zur Schau tragen (Abb. 45—47).

„Die Malerei als nachahmende Fertigkeit kann die Häßlichkeit ausdrücken: die Malerei als schöne Kunst will sie nicht ausdrücken"; schon oben haben Lessings eigene Ausführungen dazu veranlaßt, dies „will" als ein zeitlich sehr beschränktes zu bezeichnen; soweit die griechisch-römische Kunst überhaupt als Einheit betrachtet werden kann — man sollte sich immer aufs neue vornehmen, darin nicht zu weit zu gehen! — hat sie allerdings die Darstellung häßlicher Formen eher gemieden, und das lehrt die Kunstgeschichte ganz ohne Zweifel, daß andere Zeiten mehr, andere weniger und ebenso, daß die verschiedenen Völker in sehr verschiedenem Grade zur Kunstdarstellung des Häßlichen neigen. Übrigens empfiehlt es sich sehr, ehe man das vorhandene kunstgeschichtliche Material zur Ausgestaltung ästhetischer Sätze und zur Aufstellung geschichtsphilosophischer Anschauungen über den Kunstcharakter verschiedener Völker und Zeiten verwendet, die Frage aufzuwerfen, wie weit die Kunstdarstellung des Häßlichen als Kunstwerk an sich überhaupt von ihrem Urheber gedacht ist oder gedacht werden durfte.

Ein weites Gebiet der Betrachtung eröffnet uns nun für diese Erwägung Lessings Hinweis auf eine Äußerung des Aristoteles, nach der „die allgemeine Wißbegierde des Menschen" Ursache ist, „warum Dinge, die wir in der Natur mit Widerwillen erblicken, auch in der getreuesten Abbildung Vergnügen gewähren". Wir dürfen diese Andeutung des altgriechischen Philosophen zu der

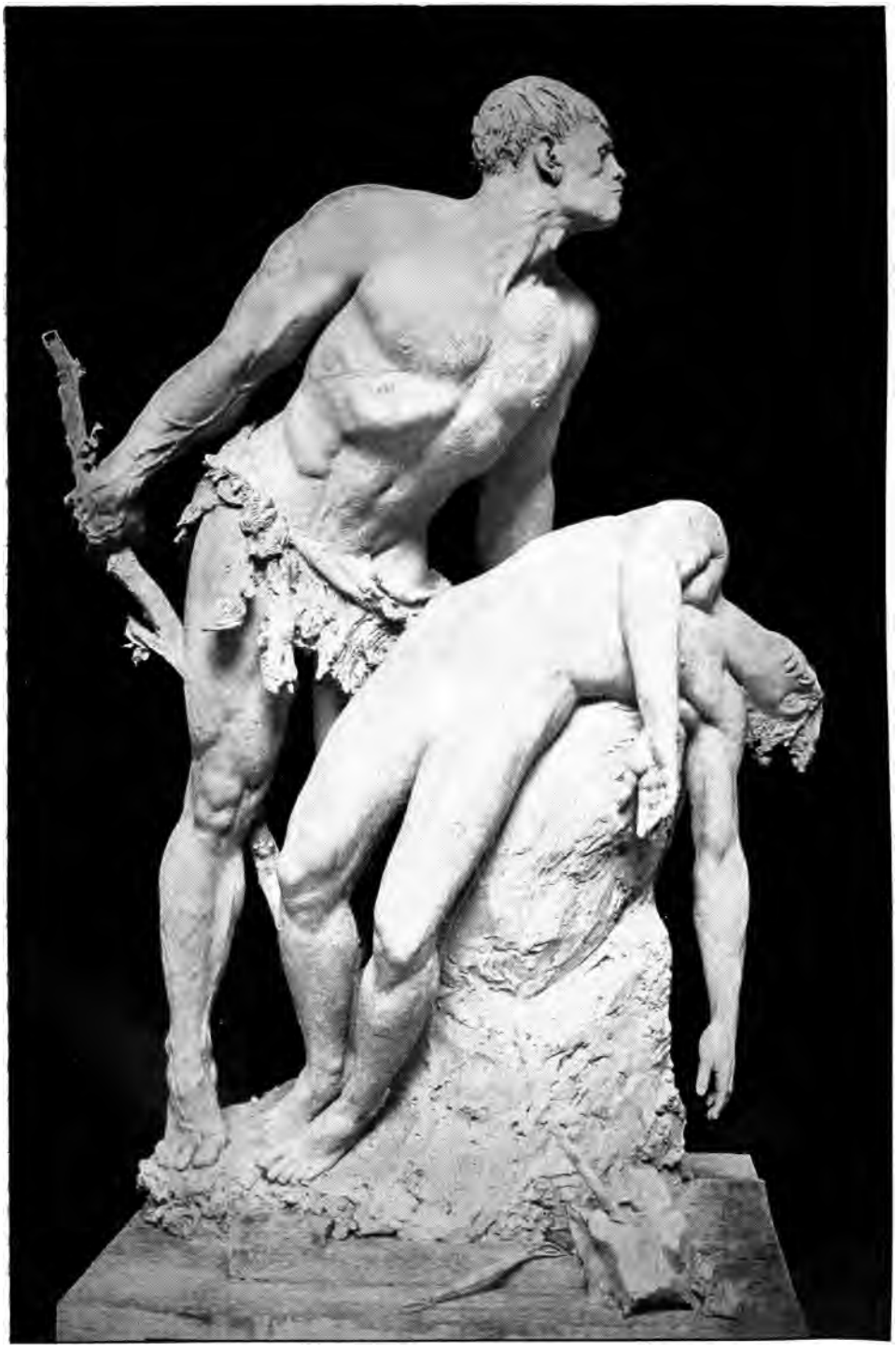


Abb. 55. Kain und Abel. Bronzegruppe.

Annahme einer didaktischen Bildkunst erweitern, die neben der bildenden Kunst ähnlich einhergeht, wie die didaktische Poesie neben der Dichtkunst im allgemeinen; die kunstgeschichtliche und die ästhetische Betrachtung müßten weit mehr noch, als es gemeinhin geschieht, mit der Existenz dieser „Lehrmalerei" rechnen, und Lessings „Pope ein Metaphysiker" könnte noch in unseren Tagen sehr wohl ein Gegenstück für das Gebiet der bildenden Kunst vertragen; eine Menge von Kunstdarstellungen, die oft vorschnell für die ästhetische Anschauung und das künstlerische Empfinden ihrer Urheber und ihrer Entstehungszeit ohne weiteres Zeugnis ablegen soll, würde dabei in ganz anderem Lichte erscheinen.

Die analphabete Christengemeinde des Mittelalters soll am Portal der Kirche schon Belehrung finden: ein Katechismus in Steinbildern blickt ihr aus der Wölbung des Eingangsbogens entgegen; auch da haben wir es mit didaktischer Kunst zu tun und finden die Darstellung keineswegs bloß durch Schönheitsrücksichten bestimmt; wenn am Freiburger Münster die Apostel auf den Schultern der alttestamentlichen Propheten stehen, so wollte der Künstler das Verhältnis, für das wir den entsprechenden bildlichen Ausdruck ja in unserer Sprache haben, in greifbarer Gestalt den Gläubigen vorführen; das Verfahren, den heiligen Geist in Gestalt einer Taube aus Gottvaters Bart zum Haupte Christi hinquellen zu lassen, entspringt in der mittelalterlichen Skulptur demselben Wunsche. In früheren Zeiten hat eine verkehrte Verwendung des Begriffes „hieratischer Zwang" bei der Beurteilung antiker Kunstwerke sehr viel Unheil angerichtet; was technisches Unvermögen und — in späterer Zeit — eigenartige Altertümelei war, das hielt man für bewußtes Zugeständnis an die Forderungen priesterlicher Tradition; nicht für die Formgebung, wohl aber für die Auffassung der Einzelgestalt und der darzustellenden Szenen kann man mit Recht von einer Art von „hieratischem Zwange" reden.

In gräßlicher Weise als Bild des Jammers stellt Holbein in seinem Baseler Bilde der Geißelung den Erlöser dar (Abb. 48); hat der Schöpfer der berühmten Madonna und ihrer wunderbaren Anmut als Jüngling so wenig künstlerisches Empfinden besessen, daß er uns den Heiland in solch furchtbarer Schmerzensgestalt vor Augen führt? Der wahre Grund ist der, daß Holbein bei seinem Werke nicht ausschließlich, vielleicht nicht einmal vorwiegend nach künstlerischen Rücksichten verfuhr; denn Bilder, wie sein Geißelungsbild, wollen ja nicht in erster Linie Gegenstände der Kunstbetrachtung sein, sondern sie wollen das Herz des Beschauers in seinem Innersten ergreifen; im einsamen Dunkel der Kirche wollen sie zu den Gläubigen reden, nicht im Museum Gegenstand ästhetischen Genusses sein; die richtige Vermittlung aber zwischen ihrer kirchlichen Aufgabe und ihrem Charakter als künstlerisches Werk ist für nur wenige Heiligenbilder ganz und rein von ihrem Schöpfer gefunden worden.

Als zur Zeit der Renaissance der künstlerische Gesichtspunkt zum überwiegenden geworden war, da verschwanden eine Zeitlang diese Martyrienbilder aus den Werkstätten der Künstler und aus den Kirchen; die ruhige Gestalt des Heiligen oder eine „santa conversazione" mehrerer Heiligen führte der Maler vor und erinnerte nur durch die Beigabe des Marterwerkzeugs als einer Art von Attribut den gläubigen Beschauer an den Zeugentod der Märtyrer; es gehört zu den wirkungsvollsten Kampfmitteln der Gegenreformation, daß sie den Malern wieder die Vorführung der Martyrien in ihrer ganzen, das Gemüt des Volkes gewaltig packenden Furchtbarkeit zur Pflicht zu machen suchte.

Abb. 56. Damogenos. Marmorstatue im Vatikanischen Museum in Rom.

Das Ringen der künstlerischen Empfindung mit dem Zwange, den die Tendenz dabei dem Kunstwerke aufdringt, können wir vielleicht nirgends klarer erkennen, wie bei der Entstehung von Correggios Martyrium des heiligen Placidus und der heiligen Flavia in der Galerie zu Parma (Abb. 49 und 50); der Auftraggeber will die gräßliche Wahrheit vorgeführt haben: zwei enthauptete Kinder, die Enthauptung des Vaters, die Niederstechung der Flavia; ein Studienblatt der Louvresammlung zeigt den Künstler noch ganz unter dem Drucke des Auftraggebers, in dem fertigen Bilde hat der Schönheitssinn sich, soweit es anging, zum Siege durchgerungen: es ist ein merkwürdiges Stück Künstlergeschichte, das in dem Nebeneinander der beiden Blätter, der Skizze und des fertigen Bildes, zum Ausdruck kommt, und man wird eines solchen Kampfes zwischen künstlerischer Empfindung und Tendenz des Auftraggebers besonders froh, wenn man etwa in S. Stefano rotondo auf dem Cälius Tempestas Marterdarstellungen erblickt, wo eben rein nur der Wunsch, die Seele des Beschauers und zwar vor allem des weniger gebildeten Beschauers aufs tiefste zu erschüttern, den Künstler bei seinem Schaffen bestimmt hat; übrigens hat z. B. Tizian bei der Schöpfung seines Bildes mit der Ermordung des Petrus Martyr eine ganz ähnliche Gedankenentwicklung durchgemacht, wie Correggio bei dem eben besprochenen Bilde.

Auch der sozialen Tendenzmalerei unseres Zeitalters wird ein Wort zu gönnen sein: ihr sonderbarster Vertreter, Antoine Wiertz, der Didaktiker im Übermaß unter den Künstlern aller Zeiten, hat in Darstellungen von rücksichtsloser Naturwahrheit seine sozialen Lehren als krasse Bilder auf die Leinwand festgebannt; es ist kein reiner, künstlerischer Eindruck, den wir von ihnen mitnehmen, aber auf den arbeitet Wiertz auch gar nicht hin; er will belehren und stellt seine Malkunst ganz und gar in den Dienst seiner didaktischen Tendenz, ebenso wie es vor ihm, freilich mit viel größerer Maßhaltung, etwa Tassaert getan hatte. Aus der dramatischen Poesie, die in mancher Hinsicht ihre Lebensbedingungen ja mit der bildenden Kunst gemeinsam hat, ließen sich manche Szenen, so etwa aus Hauptmanns „Webern", als unmittelbares Gegenstück solcher didaktischen Kunst anführen, die keine Milderung der Naturwahrheit, keine Abklärung des in der Wirklichkeit gegebenen gelten lassen kann, weil sie damit die Nachhaltigkeit ihrer Wirkung preiszugeben glaubt.

Wie steht es nun aber mit denjenigen Darstellungen des Häßlichen, die uns außerhalb der didaktischen Bildkunst begegnen? Wenn Murillo auf dem Bilde der heiligen Elisabeth in sehr realistischer Weise die Unsauberkeit eines Armen darstellt, dem die Landgräfin entsagenden Liebesdienst erweist (Abb. 51), so kann man dabei noch an eine Absicht denken, die aufopfernde Frömmigkeit der fürstlichen Heiligen recht deutlich hervortreten lassen; aber wenn diese Armut und Unsauberkeit als Selbstzweck auf einem Bilde (Abb. 52) erscheint und in zahlreichen berühmten Gemälden desselben Meisters einen Genossen hat, was hat dem Meister zu solchen Schöpfungen Anlaß gegeben? Man kann die Freude an der technischen Fertigkeit in der Wiedergabe der Naturwirklichkeit gewiß mit als Grund anführen, und realistische Strömungen treten in der Kunstgeschichte ja meist als Begleiterscheinungen von Höhemomenten des technischen Könnens der Künstler auf; aber ausreichen kann dieser Hinweis auf die Freude an der technischen Vollkommenheit der Naturauffassung und Darstellung nimmermehr.

Abb. 57. Aus dem „Triumph des Todes“ im Camposanto zu Pisa.
(Nach einer Photographie von Drgana zu Pisa.)

Es weist der weiteren Betrachtung vielleicht die richtigen Wege, wenn wir hervorheben, daß gerade die Flamänder die besonderen Träger dieser Art der derben Genremalerei sind. In dem Werke von Jordaens, Adrian Brouwer, David Teniers d. J. und zahlreichen anderen niederländischen Malern nehmen realistische Darstellungen von zum Teil recht wenig anziehenden Existenzen und Vorgängen einen ganz außerordentlich breiten Raum ein; wir betrachten das „Innere einer Dorfkneipe" (Abb. 53), das sich von dem letztgenannten Meister in der Münchener Pinakothek befindet, oder das Kasseler „Zahnarztbild" (Abb. 54) desselben Malers und denken zahlreicher recht unappetitlicher Untersuchungen und Operationen, denen die Künstler dieser Richtung uns im Bilde beiwohnen lassen und in deren Darstellung auch gerade wieder ein Brüsseler Maler der Neuzeit, Madou, Hervorragendes geleistet hat; da finden wir, um hier wenigstens kurz anzudeuten, was einer längeren Darlegung an anderer Stelle bedürfen wird: es ist eine Art humoristischen Behagens, mit der das Häßliche, das im wirklichen Leben Widerwärtige auf die Leinwand gebannt und damit in seiner Art „salonfähig" gemacht wird, die weite Verbreitung übrigens, die dieser Realismus dann findet, erklärt sich nicht zum wenigsten durch den Nachahmungstrieb, der, was eine hervorragende künstlerische Persönlichkeit zu tun sich berufen fühlte und mit sicherer Genialität durchgeführt hat, zum Gegenstand sehr unberechtiger Nachäffung, zur Modesache werden läßt; man empfindet dies besonders vor solchen Bildern der vlämischen Kunstrichtung, wo sozusagen die witzige Pointe von dem Nachahmer eines großen Meisters bei der Darstellung vergessen worden ist.

„Darf die Malerei, zur Erreichung des Lächerlichen und Schrecklichen, sich häßlicher Formen bedienen?" Lessings strenger Standpunkt läßt ihn nur mit Bedenken dieser Frage bejahen, weil die konkrete Vorführung in der bildenden Kunst einen zu starken Eindruck zur Folge hat, und er hat für seine Anschauung die Zustimmung Herders, Schillers und zahlreicher späterer Kunstrichter gefunden. Wie wir an einer früheren Stelle des Laokoon die allzu kurze Ablehnung der Karikatur von seiten Lessings beanstanden mußten, so werden wir auch die Darstellung des Häßlichen im Dienste der von Lessing selbst so richtig bezeichneten Wirkung als sehr berechtigt bezeichnen müssen; schon die naive Auffassung eines altattischen Vasenmalers wählte für die Adikia, die Personifikation des Unrechts, die häßlichen Züge einer bösartigen Alten; und so lassen wir uns z. B. die brutale, beinahe tierische Roheit der Züge Kains in Begas' Gruppe der Ermordung Abels (Abb. 55) durchaus gefallen — ruht doch die ganze Wirkung des Bildwerks auf dem Gegensatz zwischen der zarten Jugendschönheit des frommen Abel und der rohen Kraft des Mörders, in dem von der Art der Größe, die Byron seinem Helden gegeben hat, auch nicht ein Funke zu finden ist; der wüste Faustkämpfer Damoxenos, der im Vatikanischen Museum seinen Gegner mit rohem Schlage bedroht (Abb. 56), verlangt beinahe eine gewisse rohe Häßlichkeit der Gesichtszüge, und man kann nicht sagen, daß Canova nach dieser Seite hin zu weit gegangen ist. Auch die Darstellungen des Judas, des Verräters unter den Aposteln — man gedenke der bekannten Erzählung von Lionardo! — halten meist in der bewußten Betonung der Häßlichkeit Maß. Auf der Grenze des Erlaubten steht dagegen, um auch dafür ein Beispiel anzuführen, der bei Lucas Kranach öfters wiederkehrende widerlich häßliche Typus des Mannes auf dem Bilde der Ehebrecherin.